



L'album: un objet soviétique?

Élisabeth Anstett

► To cite this version:

Élisabeth Anstett. L'album: un objet soviétique?. Dantsig Baldaev, gardien de camp. Dessins et tatouages du Goulag., Editions des Syrtes, pp.13-19, 2013, 9782940523023. halshs-01304989

HAL Id: halshs-01304989

<https://shs.hal.science/halshs-01304989>

Submitted on 20 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Union's Seventh Framework Programme (FP/2007-2013) / ERC Grant Agreement n° 283-617.

Les recherches sur lesquelles a pris appui cette publication ont fait l'objet d'un financement du conseil Européen de la Recherche lors du septième programme cadre (FP/2007-2013 / ERC bourse n°283-617).

Élisabeth ANSTETT, Chargée de recherche au CNRS
IRIS (Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux Sociaux)
190 Avenue de France, 75013 Paris, FRANCE.
Tel: +33 1 49 54 21 42
Elisabeth.Anstett@chess.fr

L'Album : un objet soviétique ?

La production graphique de Dantzig Baldaev reste pour l'instant non-inventoriée. Elle est vraisemblablement considérable, constituée de centaines de dessins¹, d'innombrables brouillons d'illustrations et de croquis, une production dont il est difficile d'évaluer le volume global. La partie que nous avons la possibilité de montrer à un public francophone se donne à voir d'une façon particulière : elle rassemble une petite partie seulement des dessins du gardien, qu'il a soigneusement sélectionnés et dont il a disposés des reproductions photographiques au sein d'un album qu'il a ensuite décoré.

L'Album fut probablement composé entre le milieu de l'année 1989 (les dessins les plus tardifs sont datés de mars 1989) et le début de l'année 1990 (la dédicace à l'ethnologue française Roberte Hamayon a été rédigée le 19 mai 1990), à la fin de la période de la *perestroïka*, à un moment charnière de l'histoire de la Russie au cours duquel s'engage un détachement progressif avec l'ordre soviétique qui aboutira à la disparition définitive de l'URSS en décembre 1991. Plusieurs années de libération de la parole politique et privée dans les média mais aussi de pratiques de transparence (*glasnost*) ont permis à cette époque à Dantzig Baldaev d'envisager de rendre son œuvre graphique publique. Toutefois la mention manuscrite² figurant à la fin de l'Album montre bien que le dessinateur demeurait pessimiste sur la possibilité d'éditer son travail en Russie, et paraissait convaincu que seule une publication occidentale était envisageable.

25 ans plus tard, les faits ne lui ont pas donné tort.

C'est donc dans l'idée de montrer pour la première fois son travail à des étrangers, et de convaincre de l'intérêt de celui-ci, que le dessinateur a composé et organisé l'album offert à Roberte Hamayon. Il est important de souligner que – ce faisant – Baldaev expurge son Album de certains dessins (montrant notamment des scènes de torture et de viol, en gros plan), en apportant un soin tout particulier à l'ordonnancement et l'embellissement de son travail. Le « contenant » correspond ainsi à un solide album photographique protégé d'une épaisse couverture en plastique marron faisant figurer la photographie d'un site touristique de Saint-Petersbourg, aux dimensions et à la facture représentatives des objets de ce type disponibles dans l'URSS de l'époque.

A l'intérieur, 76 pages de papier épais et désormais jauni rassemblent des reproductions des dessins de Dantzig Baldaev. Le contenu de l'Album est en effet composé de photographies des dessins réalisés par Baldaev, et non des dessins originaux qui faisaient à l'époque où l'album a été conçu,

¹ Les éditions Fuel ont ainsi fait l'acquisition de 739 d'entre eux auprès de la veuve de Baldaev en 2009.

² « Etant donné l'impossibilité d'éditer ce travail en URSS pour cause de censure, je l'offre à mon ami Akos Kovac, ethnographe à l'Académie des sciences de Hongrie où ils verront bientôt le jour, en renonçant aux droits d'auteur. 27.01.1989 » Cette mention est suivie de la signature de Baldaev.

l'objet d'un travail éditorial en Hongrie. Dans l'album, toutes les pages sont organisées selon un ordre thématique et certaines vignettes (et plus particulièrement celles consacrées au Goulag) sont regroupées sur le modèle des planches de bande dessinée. Chaque page est en outre ornée d'éléments décoratifs découpés dans la presse de l'époque ou dans des cartes postales communes à l'URSS des années 1980. Nombreuses sont les pages qui sont accompagnées de commentaires manuscrits, sans pour autant que l'Album n'intègre de notes détaillées sur le contexte de production des dessins.

Dans quelle mesure, alors, cet Album peut-il être considéré comme un objet soviétique ?

Un album photographique

Mais un album pas tout à fait comme les autres

L'Album de Danzig Baldaev s'inscrit à première vue dans la grande lignée des albums de photographies. En Russie comme ailleurs en Europe, ces albums regroupaient initialement des photographies de famille³, et étaient à ce titre conçus comme des objets familiers destinés à des familles. Diverses publications⁴ ont montré à quel point l'usage de l'album pouvait être répandu dans la société russe depuis le XIX^e siècle. Les ethnologues qui ont plus spécifiquement travaillé sur la culture matérielle de la période soviétique⁵, ont pour leur part mis en évidence le rôle central que jouaient les photographies de famille dans la construction et la mise en scène des identités familiales et sociales. Le travail de Viktor Krutkin, l'un des tenants de l'anthropologie visuelle en Russie⁶, pose ainsi que l'album de photographie peut y être considéré comme un genre narratif à part entière – de nature éminemment anthologique – qui offre la possibilité de tisser simultanément les fils de l'histoire nationale et d'une destinée familiale singulière.

Tout en s'insérant dans la veine de l'album photographique, le recueil d'images constitué par Baldaev en pervertit toutefois les codes, et à plus d'un égard. Tout d'abord, l'Album relève d'un détournement subtil de l'ordre graphique, dans la mesure où l'auteur y place – certes – des photographies en noir et blanc, mais des photographies de dessins. À ce titre, déjà, l'album prend ses distances avec le canon du genre même s'il donne à voir une représentation indirecte qui se veut parfois portrait, parfois gros plan ou plan large, et dont les liens avec la démarche photographique mériteraient d'être étudiés en profondeur. Par ailleurs, le dessinateur s'affranchit largement du champ de l'intime en faisant figurer dans son album des images doublement transgressives pour l'URSS de l'époque : en premier lieu parce qu'il montre deux univers échappant jusque-là à toute iconographie (le monde du Goulag et celui de la pègre), et ensuite par le caractère explicitement sexuel de la majorité des dessins, alors même que la sexualité et *a fortiori* la pornographie étaient largement absentes de la culture visuelle soviétique⁷.

Une mise en scène de soi

En conformité avec les règles du genre, l'Album de Danzig Baldaev intègre toutefois de nombreux éléments qui relèvent manifestement de la mise en scène de soi. Ainsi, l'Album fait-il figurer dès la deuxième page un grand portrait de Baldaev en uniforme, suivi d'une courte biographie

³ V. L. Krutkin, « Semejnyj al'bom kak antologija fotograficeskich snimok », *Russkaya Antropologiceskaya Skola* (Trudy), 2005, vol. 3, pp. 416-424.

⁴ Irina Razumova « Razgovor s fotografijei », *Rodina*, 1998, n°9, pp. 100- 103; Elena Haritonova « Veš dlâ ruki », *Rodina*, 2003, n°9, pp. 94-97. Narskii, Igor, *Fotokartochka na pamiat: Semeinye istorii, fotograficheskie poslaniia i sovetskoe detstvo*. Chelyabinsk: OOO Entsiklopediia, 2008; Narskii, Igor, et al. [eds.], *Oche-vidnaia istoriia. Problemy vizualnoi istorii Rossii XX stoletii*. Cheliabinsk, Kamennyi poias, 2009; Gavrishina, Oksana, *Imperiia s veta: Fotografiia kak vizualnaia praktika epokhi*. Moscow, NLO, 2011.

⁵ Cf Nicolas Crespini, « Objet d'un objet : la photographie » in Alexandra Schüssler (dir) *Villa Sovietica, objets soviétiques: import-export*. Genève, Musée d'ethnographie de Genève 2009, pp 197-210.

⁶ E.R. Jarskoj-Smirnovoj, P.V. Romanova, V.L. Krutkina (red.) *Vizual'naja antropologij : novye vzglyady na social'nuju real'nost' : sbornik naučnykh statej*, Saratov, Naučnaja kniga, 2007.

⁷ E. Naiman, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton UP, 1997 ; Igor Kon, *Seksual'naja kul'tura v Rossii: klubnička na berezke*, Moscou, OGI, 1997.

rédigée à la 3^e personne du singulier et pointant les éléments que le dessinateur considérait comme les plus importants à valoriser, c'est-à-dire son statut d'officier de la police judiciaire, son origine bouriate et l'ancienneté de son travail : « *Responsable opérationnel en chef de la Direction d'instruction criminelle, Major de la Milice, Baldaev Dorj Sergeïevitch, né en 1924 à Oulan-Oude, Bouriate/Mongol, a initié la collecte et l'étude de tatouages à partir de 1949 et la collecte de dessins associés de zeks à partir de 1953* ».

D'autres éléments montrent que Baldaev s'inscrit si ce n'est dans une logique d'autopromotion, tout du moins dans une démarche d'affirmation de la propriété de son travail. Il en va ainsi des mentions répétitives ponctuant les pages de l'album, élaborées sur le modèle des signatures d'œuvres picturales (« Dessins de D. S. Baldaev, 1949-1956 » ; « D. S. Baldaev a rassemblé et systématisé les dessins et les textes des zeks, 1953-1968 » ; « D. Baldaev », sans date toutefois ; « Dessins de Baldaev de 1986 » ; « Dessins de Baldaev mars 1989 » ; etc.), mais aussi de la série d'entretiens biographiques accordés en 1988 au folkloriste hongrois Akos Kovacs qui fut son premier exégète. Il en va de même pour le texte publié en introduction au premier des 3 volumes consacrés à l'édition britannique de ses dessins de tatouages, comme pour les quelques interviews données à la presse locale léningradoise du début des années 1990 sur la genèse et la portée de son travail⁸.

D'autres éléments, plus discrets et plus délicats à repérer, incitent à penser que cette mise en scène de soi est moins formelle qu'elle ne paraît au premier abord, et qu'elle relève de ressorts plus profonds et bien plus complexes. Il est en effet raisonnable de poser que certaines vignettes revêtent un caractère franchement autobiographique, telle que l'image n°2 page 38 qui restitue très vraisemblablement l'interrogatoire dont Danzig Baldaev et sa sœur cadette ont fait l'objet au moment de l'arrestation de leur père en 1938. Par ailleurs, en tant qu'officier supérieur de la direction de l'instruction criminelle de la police de Leningrad, Baldaev eut à mener (assista à) un grand nombre d'interrogatoires. Il est, là encore, tout à fait envisageable que la restitution de certaines (si ce n'est de toutes les) scènes d'interrogatoire et de torture, emprunte à sa propre expérience professionnelle.

Bien plus, une exploration attentive des dessins de Baldaev (qu'ils aient été ou non choisis pour figurer dans l'Album) amène à repérer un personnage récurrent, tenant une cigarette de la main gauche et montré de biais toujours en situation de spectateur et non d'acteur des violences qui ont lieu en sa présence (images n°10 page 39, n°13 page 40, n° 43 page 45 de l'Album). On peut alors se demander si ce personnage à qui le dessinateur assigne cette position de voyeur que Baldaev assume lui-même clairement dans les entretiens qu'il accorda à Kovacs, ne représente pas le dessinateur lui-même. Le dessinateur décrit en effet ainsi les conditions dans lesquelles il effectuait le relevé des tatouages : « *si mes esquisses et mes dessins manquaient de précision, s'ils étaient ambigus, alors j'allais leurs [les détenus] rendre visite aux dispensaires médicaux, aux douches, et j'allais même parfois à la morgue pour comparer les tatouages des condamnés décédés avec mes propres recherches* »⁹, en détaillant ailleurs diverses situations d'observation (sur les plages, dans les bains publics, lors de consultation médicale) qui toutes affirment une position voyeuriste. Le gaucher à la cigarette, voyeur silencieux, viendrait ainsi révéler une autre part autobiographique de cet Album.

Souvenirs personnels ou mémoire collective ?

Pourtant la question reste posée de savoir dans quelle mesure cet Album restitue l'expérience d'une seule personne, ou bien celle d'un groupe. Le caractère individuel de la démarche transparait en effet à travers nombre d'interventions du dessinateur : que ce soit dans les répétitions de sa signature ou dans les commentaires manuscrits qui accompagnent les dessins. L'investissement personnel de Baldaev dans la fabrication, la composition et la décoration de l'album en fait ainsi à

⁸ Telle que la double page d'entretien publiée dans le numéro 14 (vol. 68) du *Literator*, ou les 4 pages incluant la reproduction de 17 dessins publiées en 1991 dans le numéro 35 (vol 89) de la même revue.

⁹ KOVACS Akos & SZTRES Erzsébet, *Tetivált Sztálin, Szovjet elítéltek tetoválásai és politikai karikaturái*, Budapest, Szeged, 1989, p. 20. Nous remercions Clara Royer pour sa traduction du texte hongrois.

plus d'un titre l'œuvre d'un seul auteur. Le fait que cet objet unique demeure sans équivalent connu à ce jour ajoute encore à son caractère idiosyncratique.

Toutefois, l'Album peut être aussi être considéré comme un « objet collectif », dans la mesure où il est le fruit d'une expérience partagée par un grand nombre d'officiers de police judiciaire ou de gardiens de camps de la période soviétique, en mettant en image le vécu d'un corps de métier tout entier. Cet album restitue en effet une culture professionnelle commune à des centaines de milliers d'employés des institutions concentrationnaires et pénitentiaires, et à ce titre il est susceptible de servir de support à une remémoration collective, voire même à une nostalgie tout autant qu'à une dénonciation du Goulag.

Il est important de rappeler, ainsi, que le recueil de dessins de tatouages qui figure dans les premières pages de l'Album a été élaboré dans sa destination première comme un manuel opérationnel pour le personnel du Ministère de l'intérieur. Ce manuel a même reçu, comme le détaille Baldaev dans l'entretien publié par Kovac, l'aval des autorités locales du KGB pour être diffusé : *« Une partie a paru à Leningrad en 1981 avec l'avertissement "secret". Son sous-titre était "aux collègues des sections du ministère de l'Intérieur pour un sage interne". Il y a des individus qui nous avaient dénoncés au KGB en insinuant que notre travail était chauviniste. Des membres du KGB sont venus nous chercher mais quand ils ont été convaincus que dans ce travail de 34 pages il n'y avait ni élément antisoviétique, ni élément chauviniste, la direction du KGB a commandé 100 exemplaires du livre comme matériel d'enseignement. 400 exemplaires ont ensuite été répartis parmi les enquêteurs, les avocats et autres collaborateurs des institutions d'application des peines »*¹⁰. Cet album est donc aussi en partie, au sens plein et fort du terme, le travail d'un collaborateur de la milice soviétique.

Une bande dessinée

Bâtie sur le modèle des Komiksy

Mais l'Album du gardien n'est pas seulement un album de photographies intégrant en partie un manuel opérationnel de la police soviétique, le recueil de Baldaev peut aussi être analysé du point de vue de la nature graphique de son contenu, et être effectivement reçu comme une bande dessinée. Le travail de recherche que l'historien américain José Alaniz a réalisé sur l'histoire des *Komiksy*¹¹, comme sont appelées les bandes dessinées en Russie, nous montre que ce genre y articule plusieurs traditions anciennes : celle prérévolutionnaire du *loubok*, celle proprement révolutionnaire des affiches de propagande et celle des journaux satiriques.

Du *loubok*, ces dessins populaires imprimés proches de l'image d'Épinal caractérisés par des graphismes simples associés à de courtes légendes souvent ironiques ou humoristiques, la bande dessinée soviétique puis russe a ainsi hérité une articulation intrinsèquement dynamique entre le mot et l'image. Le sémioticien Iouri Lotman soulignait que cette articulation s'effectuait sur le mode du jeu ou de la mise en jeu : *« tout se passe comme si la légende faisait jouer le dessin, incitant l'observateur à ne pas le percevoir comme quelque chose de statique mais bien comme une action »*¹². Cette articulation dynamique entre le texte et le dessin se retrouve sans peine dans la grande majorité des vignettes de la seconde partie de l'Album de Baldaev.

A celle du *loubok*, la tradition affichiste soviétique a ajouté pour sa part une puissante maîtrise de l'économie graphique relayant les canons esthétiques et stylistiques du réalisme socialiste tout autant que la diffusion de stéréotypes sociaux (tels que l'ouvrier métallurgiste, la kolkhoziennne radieuse ou le capitaliste vorace, toujours portraiturés de la même façon). L'affiche de propagande a aussi apporté à la bande dessinée soviétique la pratique de la séquentialité des images, d'un contraste important entre les gouttières (les espaces de séparation) et les vignettes

¹⁰ KOVACS Akos & SZTRES Erzsébet, *Tetivált Sztálin, Szovjet elítéltek tetoválásai és politikai kárikaturái*, Budapest, Szeged, 1989, p. 51.

¹¹ J. Alaniz, *Komiks, Comic Art in Russia*, Jakson, University Press of Mississippi 2010.

¹² Yourii Lotman, *Ob iskusstve*, St Petersburg, Iskusstvo SPB, 1998, p 484, nous proposons ici notre traduction.

tout autant que la variation de la taille de ces dernières. Il est ainsi utile de rappeler que certains affichistes (tels que Deni et Dolgoroukov pour leur travail célébrant la naissance du métro en 1935, par exemple), intégraient volontiers la photographie dans la composition de leurs créations. Il est d'autant plus manifeste que le travail de Baldaev se pose en totale continuité avec cette tradition affichiste, que c'est précisément ce média que le gardien a choisi comme support de la composition de ses dessins. Les photographies incluses dans l'Album sont en effet des reproductions en taille réduite, des originaux dont les formats sont ceux des affiches soviétiques classiques.

Les journaux satiriques ont quant à eux apporté à la bande dessinée russe et soviétique un usage élargi de l'ironie et du sarcasme, bien plus que de l'humour. Vecteurs très largement médiatisés d'un « rire qui se fait menace » selon l'expression d'Alaniz¹³, les journaux satyriques ont en effet familiarisés les lecteurs soviétiques avec des images dont la portée critique pouvait à certaines occasions prendre la forme d'un humour très noir, sadique par certains aspects. De ce point de vue là aussi, la bande dessinée que nous propose Baldaev se pose en continuité avec cet héritage.

Au final, du seul point de vue formel, le travail de Baldaev s'avère maîtriser pleinement la totalité des référents esthétiques et stylistiques de l'URSS de la seconde moitié du 20^e siècle. Et la production graphique du gardien demeure en parfaite cohérence avec la culture visuelle et les codes graphiques dominants, sans induire formellement une quelconque discordance avec les bandes-dessinées de son époque telles que la *Choutka* d'Alexei Slinkin, les *Maltchiki* d'Ilya Savechenkov, *Les Lettres de Krivtsov* de Iouri Jigounov et les productions des autres dessinateurs du groupe KOM.

Baldaev dessinateur

Le fait que ce recueil puisse être lu comme une bande dessinée, est renforcé par la conscience qu'avait Baldaev de ses talents de dessinateur, même si nous savons peu de choses sur le contexte de son apprentissage de la technique graphique, sur la genèse de son travail et sur les outils qu'il a précisément utilisés.

Né en 1925 à Oulan-Oude en Bouriatie, le jeune Danzig Baldaev a vraisemblablement grandi au contact de peu d'images. Dans les lettres qu'il a adressées à l'ethnologue française Roberte Hamayon, comme dans les divers entretiens qu'il a accordés à la presse, Baldaev ne mentionne pas de référents iconographiques marquants ; les influences esthétiques auxquelles il a pu être sensible sont malaisées à retracer les contours de sa culture artistique difficiles à cerner. Par ailleurs, sa mauvaise maîtrise de la langue russe (révélée par le nombre important de fautes de syntaxe et d'accord présentes dans les légendes) laisse à croire que le gardien n'était pas un grand lecteur.

Ce qu'il est en revanche possible d'affirmer, c'est que Baldaev a maîtrisé précocement la technique du dessin. Selon ses propres dires, il aurait commencé à dessiner dès l'âge de 3 ou 4 ans, encouragé par un environnement familial propice : « *C'est probablement de ma famille paternelle et maternelle que j'ai hérité de cette inclination. Les oncles de mon père, Piotr et Alexandre, mais du côté de ma mère Miron et Alexei aussi, dessinaient bien ; mon oncle Bachkir qui vit à Tachkent est un artiste* »¹⁴. Par ailleurs, Baldaev a été inscrit à l'institut pédagogique des Beaux-arts d'Irkoutsk en septembre 1942, et même s'il n'a fréquenté l'institut que brièvement (dans la mesure où il s'est enrôlé volontairement dans l'armée au mois de janvier 1943), il est impensable qu'il n'y ait pas – pour le moins – été initié à la complexité de l'univers des arts plastiques.

Nous connaissons, enfin, par le contenu de ses interviews et de sa correspondance, le goût affirmé de Baldaev pour le dessin. Le policier déclare ainsi : « *La guerre m'a empêché d'entrer dans la carrière artistique, mais le dessin est devenu ma passion, jusqu'à aujourd'hui. Je ne fais que ça pendant mes rares moments de loisirs : peindre, sculpter, dessiner et faire des reproductions* »¹⁵. C'est cette longue appétence pour le dessin qui l'a amené à s'investir durablement dans le relevé des

¹³ Ibid page 50.

¹⁴ KOVÁCS Akos & SZTRÉSZ Erzsébet, *Tetivált Sztálin, Szovjet elítéltek tetoválásai és politikai kárikaturái*, Budapest, Szeged, 1989, p. 17.

¹⁵ Ibid.

tatouages de détenus, et à restituer par l'image un certain nombre de souvenirs directs et indirects de sa vie au sein de l'univers concentrationnaire et carcéral. Le caractère extrêmement abouti de ses dessins laisse supposer que ceux-ci ont fait objet d'un travail assidu, et que le dessinateur livre dans son Album une production dont il se satisfait, du point de vue technique pour le moins.

Produit de son temps ou geste transgressif ?

Quelle est, alors, la véritable part d'originalité de la production graphique de Danzig Baldaev ? Il est utile de rappeler tout d'abord, qu'en ce qui concerne la section des tatouages, l'ancien gardien ne fait que reproduire des dessins qui sont produits par d'autres. Baldaev joue, certes, un rôle important dans l'inventaire raisonné et l'analyse des codes graphiques, sémantiques ou symboliques véhiculés par les tatouages, mais cette partie précise de son travail ne relève pas d'un processus créatif : le gardien se contente ici de donner à voir ce qui se dessine ailleurs. De ce point de vue-là, le travail du dessinateur ne fait qu'offrir une caisse de résonance à la production graphique de son époque.

Sa seule intervention sur ce domaine, qui mérite toutefois d'être soulignée, consiste à se faire arbitre de la qualité des tatouages qu'il reproduit. Baldaev critique ainsi virulemment les auto-tatouages qu'il désigne sous le vocable péjoratif de *portacki*¹⁶, les considérant comme des gribouillages et des dessins bâclés, sans véritable intérêt selon lui : « *Ces portacki sont tellement naïfs, d'un niveau si exécrable que – bien que j'en aie rassemblé plusieurs milliers – ils ne m'intéressent pas plus que ça*¹⁷ », déclare-t-il ainsi à Kovac.

Pour les dessins du Goulag, les choses sont plus complexes. A l'époque où Baldaev dessine la vie quotidienne des camps et des prisons tout autant qu'au moment où il compose son Album, le système concentrationnaire soviétique n'a fait l'objet d'aucune représentation graphique, photographique ou filmique qui n'ait été publicisée. La société soviétique ne dispose pas d'images des camps. Les dessins de la détenue Evfrossinia Kersnovskaïa¹⁸ ne furent publiés qu'à partir du début des années 1990, et les quelques films soviétiques qui traitent – avant 1991 – des espaces de détention, abordent ces univers et la brutalité radicale qui y règne de façon métaphorique et très allusive. A cet égard, et du seul point de vue de la représentation de son objet, le dessinateur est effectivement un novateur. Il l'est d'autant plus que sa production intègre une part hautement transgressive pour l'époque, qui se traduit par le caractère explicitement sexuel de la brutalité qu'il relate. Le travail de Baldaev doit donc, indéniablement, être considéré comme une création originale de l'époque soviétique.

Et bien que les plus provocatrices des créations du gardien aient été élaborées en cachette, il est important de souligner que les dessins de Baldaev se montrent étonnement en phase avec les mouvements esthétiques de son époque, et notamment avec certains artistes avant-gardistes de Leningrad qui conféraient une place prépondérante à la mort et aux cadavres. Il en va ainsi par exemple du groupe des Necroréalistes animé par le vidéaste et plasticien Evgueni Ioufitch et les peintres surréalistes Leonid Troupyr et Andreï Miortvyi¹⁹ qui s'investissent activement dans une pratique artistique expérimentale organisée autour de la métaphore de la putréfaction et marquée

¹⁶ *Portacki* : le terme (ici au masculin pluriel) peut être traduit par « bouzilles », néologisme formé à partir de l'idée de « massacre », que l'on pourrait traduire par « bousillages » par exemple ; c'est un terme que l'on trouve dans l'argot des prisons en France.

¹⁷ Idem. P. 38s

¹⁸ Evfrossinia Antonovna Kersnovskaïa (1908-1994) a consigné les mémoires de ses 12 années de détention dans les camps du Goulag dans une série de cahiers illustrés de centaines de dessins, qui ont fait l'objet de publications partielles, voir notamment en français : E. Kersnovskaïa, *Coupable de rien*. Paris, Plon, 1994.

¹⁹ Littéralement Léonid "Cadavre" et André "Mort", les pseudonymes des peintres font eux aussi partie du dispositif.

par l'image du corps mort²⁰. A tel point que le travail de Baldaev peut être perçu, nous semble-t-il, à la fois comme un geste créatif éminemment transgressif et comme le parfait produit artistique de son époque.

La question du décor

La pratique du « scrapbooking »

Une observation attentive de l'Album nous révèle toutefois que cet objet est aussi un artéfact artisanal, composé à la main²¹, fabriqué à la maison avec des moyens techniques modestes, qui fait la part belle aux ornements et aux fioritures de toutes sortes. Il faut donc pour finir par s'interroger sur cet aspect de l'album et sur ce qu'il peut nous révéler : quel sens et quelle portée, en effet, peut-on conférer à ces centaines de petites décorations omniprésentes ?

Ces embellissements apparaissent à partir de la page 33, une fois la présentation des affiches consacrées aux tatouages achevée. Les ornements sont de plusieurs sortes : il peut s'agir de titres ou de sous-titres d'articles de journaux découpés, collés sur l'album et encadrés de rouge. Baldaev utilise notamment ce procédé pour mettre en évidence l'absurdité du discours officiel soviétique, par un effet de contraste ironique avec le sens de ses dessins. Il peut également s'agir de dessins exécutés par Baldaev au feutre de couleur : étoiles, swastika ou têtes de mort qui tissent tout au long de l'Album un parallèle critique entre les violences de l'époque soviétique et celles de l'époque nazie. Il s'agit enfin d'illustrations ou d'éléments graphiques découpés sur divers supports (publications, emballages, cartes postales) et collés sur les pages de l'album de façon à mettre en évidence par un effet de paradoxe violent le décalage entre les repères symboliques de l'URSS, et la réalité des camps telle que la dessine Baldaev. Les codes esthétiques utilisés par le dessinateur (les couleurs rouge et noire, les tropes graphiques tels que la faucille et le marteau) sont en effet emblématiques du design de l'époque Soviétique²² et renvoient à une indéniable intention de détournement de sens. L'Album de Baldaev pour kitch qu'il puisse paraître, plaide ainsi pour une prise en compte, au sérieux et au premier degré, de la présence de ces ornements.

L'omniprésence de décorations renvoie à ce titre à la technique du *scrap-booking*, dont l'Album serait l'un des rares exemples proprement soviétique. Cet usage né dans le monde anglo-saxon dans la première moitié du 19^e siècle²³, visant à décorer et à embellir les marges des journaux intimes et des albums de photographies à l'aide de cartes découpées, de dessins ou de pièces de tissus, a bénéficié de l'essor de la photographie et s'est en effet très largement répandu dans les sociétés occidentales du 20^e siècle sans qu'aucune recherche universitaire solide n'en retrace pour l'instant l'histoire ni n'en atteste l'impact en URSS. L'Album de Danzig Baldaev est, pour cela encore, un objet unique.

Mettre en scène

La fonction première de ces interventions vise d'ordinaire à offrir un décor au contenu des albums, ici aux dessins, à les mettre véritablement en scène. A cet égard, le rôle dévolu aux fioritures est plus complexe qu'un simple embellissement de l'arrière-plan, car fioritures et dessins doivent être esthétiquement en phase et intimement coordonnés, de façon à offrir un cadre approprié, une perspective convaincante voire même une mise en exergue du contenu et du propos des albums.

²⁰ Voir à ce propos Alexei Yurchak « Necro-Utopia, the Politics of Indistinction and the Aesthetics of the Non-Soviet », *Current Anthropology*, 2008, vol. 49, n°2, pp. 199-224, et la thèse de doctorat de José Alaniz, *Necrorama: Spectacle of death and dying in late/post soviet culture*. Ph.D. dissertation, University of California Berkley 2003.

²¹ Pour une exploration de la culture matérielle soviétique et notamment des pratiques de récupération, voir Vladimir Arkhipov, *Home-Made, Contemporary Russian Folk Artifacts*, London, Fuel, 2006.

²² Michael Idov, *Made in Russia. Unsung Icons of Soviet Design*, New-York, Rizzoli, 2010.

²³ En 1830 l'éditeur britannique John Poole publie à Londres un *Manuscript Gleanings and Literary Scrapbook*, qui se présente comme le premier manuel pratique de Scrapbooking.

Dans le cas de l'Album de Baldaev, l'hypothèse peut être toutefois posée d'une fonction plus subtile encore assignée à ces très nombreuses fioritures. On peut en effet se demander si le dessinateur n'a pas tenté de procéder à une tentative de neutralisation de la part véritablement transgressive et choquante du contenu de son Album, en renforçant autant que possible le caractère très soviétique et esthétiquement parfaitement « ordinaire » du contenant. La surcharge d'éléments graphiques convenus ou d'une grande banalité viendrait ainsi étouffer la véritable violence des dessins, et normaliser la modalité radicale de l'expression.

A ce titre aussi l'Album du gardien devrait être considéré un objet éminemment soviétique, presque « hyper-soviétique », dans la mesure où il inclut une œuvre graphique certes singulière mais aussi représentative des avant-gardes artistiques de l'URSS finissante, et dont la véritable portée esthétique dépasse largement son seul propos initial qui est de montrer les espaces de détention et de concentration. Toutefois, en l'absence d'explications ou de commentaires de Baldaev sur sa démarche et ses choix stylistiques, cette première piste d'analyse en est réduite à rester au stade d'hypothèse.

L'Album : un exutoire ?

Mais on peut également émettre l'hypothèse que la pratique du *scrapbooking* est venue assurer une autre fonction pour le gardien, plus thérapeutique cette fois-ci. Nous savons en effet que la technique de la composition et de la décoration d'albums de souvenirs est utilisée par la psychiatrie contemporaine dans le traitement des traumatismes. La psychiatre américaine Jeanne Thibo Karns, souligne ainsi²⁴ que le recours à cette pratique permet simultanément aux patients de restituer la chronologie des événements douloureux, d'exprimer leur ressenti et d'explorer des pistes d'analyses ou des idées, tout en se réappropriant le contrôle de leurs souvenirs. Ce support est notamment utilisé dans le traitement de traumatismes chez les enfants et les adolescents, mais aussi pour l'accompagnement d'événements transitionnels douloureux (tels que les deuils ou les divorces).

Or nous savons que la mise en ordre et la systématisation de son travail graphique ont été entamées à un moment éminemment transitionnel, celui de son départ à la retraite en 1981. Mais nous savons également qu'un certain nombre de moments de la biographie de Baldaev ont été vécus de façon traumatisante ; l'arrestation et la détention de son père, le statut stigmatisant de fils d'ennemi du peuple qui lui fut assigné, son passage par l'orphelinat, sont ainsi des éléments sur lesquels le gardien revient abondamment dans les lettres qu'il a envoyées à Roberte Hamayon. Il existe en outre un certain nombre d'anecdotes professionnelles mentionnées par l'ancien gardien dans les entretiens accordés à son exégète hongrois, dont il souligne caractère choquant. Il relate ainsi : « *Tout ceci m'écœure toujours quand je songe à ce qu'un de mes collègues du Goulag m'a raconté : dans la république Komi, la république forestière "où à part quelques Komis il n'y avait que la Tcheka et des tonnes de condamnés" – je le cite –, après une arrivée, des détenus avaient demandé à prendre un bain. Alors ces "maniaques de la propreté" soit 100 à 120 hommes ont été enfermés dans un terrain entouré d'une clôture et on les a arrosés à la lance à incendie par moins quarante degrés, ou plus froid encore. Le commandant qui avait supervisé le tout a crié aux gardiens : "et bien, donnez leur un peu de vapeur !". Après ça, les condamnés transis de froid, presque transformés en blocs de glace, on dû rester debout encore le temps de compléter la fouille avant l'arrivée aux baraques...* ». C'est une situation tout à fait semblable que le gardien choisit de relater dans le dessin n°40.

L'usage véritablement exponentiel des décorations serait alors à lire comme un symptôme, un moyen pour le gardien et très probablement le tortionnaire d'évacuer un passé obsédant. Le recours au *scrapbooking* se révélerait ainsi comme un procédé de mise à distance. L'hypothèse psychologique permettrait à cet égard de reconnaître le véritable rôle d'exutoire à cauchemars que la pratique graphique a pu assumer pour Baldaev, qui se serait ainsi débarrassé sur le papier de ses pulsions les plus morbides et de la part proprement voyeuriste de son quotidien professionnel.

²⁴ J. Thibo Karns, « Scrapbooking during Traumatic and Transitional Event », *Journal of Clinical Activities, Assignments & Handouts in Psychotherapy Practice*, 2002, vol. 2, n°3, pp. 39-47.

Une œuvre d'art brut ?

Au final, la question se pose de savoir si la production graphique de Baldaev relève, ou non, de l'art brut. Nous ne pouvons à cet égard qu'appeler de nos vœux une étude attentive du travail du gardien qui relèverait proprement du champ de l'histoire de l'art et qui pourrait par exemple s'élaborer de façon comparative avec l'analyse de la production graphique d'Alexandre Lobanov²⁵ (1924-2003). Plus d'un élément formel rapproche en effet le travail de ces deux hommes aux destins si dissemblables : fruits de la même époque (Baldaev et Lobanov sont nés à un an de distance, et mort à deux ans d'intervalle), ces deux œuvres de l'enfermement (le camp pour Baldaev, l'hôpital psychiatrique pour Lobanov), révèlent toutes deux un caractère obsessionnel (pour les armes dans le cas de Lobanov, et le corps dans le cas de Baldaev), en lien étroit avec le travail photographique et autobiographique (Lobanov se fait photographier en portant dans des décors qu'il dessine ; Baldaev photographie les dessins qu'il a fait de sa vie), et attestent de l'étonnante similitude graphique de deux œuvres qui se distinguent par l'usage du trait à l'encre, par la précision du détail, le recours au fond blanc et à un nombre limité de couleurs. Ces deux œuvres soulèvent à elles seules – par leur ampleur et leur complexité – l'hypothèse de l'existence d'un genre proprement soviétique qui serait celui d'une graphie de l'obsession, fille d'un siècle de violences et de crimes de masse dont la nature, les enjeux et la postérité restent à être révélée.

²⁵ <http://www.aleksander-lobanov.com/>